



MAQUINARIA NARRATIVA **UNA CONVERSACIÓN ENTRE** **LUCRECIA MARTEL Y LEILA** **GUERRIERO**

Lucrecia Martel

Esta entrevista pública con la periodista y escritora argentina Leila Guerriero tuvo lugar el 1° de diciembre de 2023 en la Cinemateca Uruguaya de la ciudad de Montevideo. Estuvo moderada por su directora, María José Santacreu.

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Buenas noches y muchas gracias por estar acá. Esta charla nació de una idea simple: qué bueno sería ver a Leila y a Lucrecia conversando. Les cuento

cómo va a ser la dinámica. Voy a guiar este diálogo a partir de algunos temas, y ellas irán contestando o yéndose por las ramas. Muchas gracias por viajar y estar hoy en nuestra Cinemateca.

Leyendo un poco sus biografías, notaba que sus infancias tienen varias cosas en común, entre ellas una especie de amor por la aventura, pero también algo un poco más raro, que es que sus padres, ambos, estudiaron ingeniería química. ¿Cómo se llega desde esos orígenes al lugar en el que están ahora?

LEILA GUERRIERO: Gracias por la invitación, y a vos, Lucrecia. Para mí es un sueño estar acá con vos charlando. Sos una de las personas que más admiro. En principio, yo me preguntaría adónde he llegado. Siempre tengo la sensación de que esto recién empieza. Cuando uno siente que llegó a alguna parte es cuando todo se empieza a resquebrajar. No digo que mantengo el entusiasmo del principiante casi intacto, pero más o menos. No sé cómo se arma el camino. No me gusta la palabra carrera. Y creo que muchas de las cosas que se hacen en ese camino y que aparecen en lo que uno escribe, tienen que ver con decisiones pero también con el azar y la suerte, la tozudez, el estar en el lugar indicado en el momento indicado, etcétera. El hecho de haber nacido en el interior de la provincia de Buenos Aires, en Junín, sigue siendo para mí una especie de baluarte. Me dio mucho *background*. La gente de la capital piensa que los seres del interior somos muy angelicales y bucólicos, buenas personas, y creo que es lo contrario. Somos mucho más ladinos, taimados, envidiosos, chismosos...

LUCRECIA MARTEL: Y resentidos.

LEILA GUERRIERO: Yo esa parte no la tengo, pero sí lo de pasar bajo un radar. Si hacés algo que no está dentro de la regla, lo tenés que hacer muy por debajo para que nadie se

entere.

LUCRECIA MARTEL: La clandestinidad, ¡sí!

LEILA GUERRIERO: ¡Que es tan divertida siempre! Ese venir del interior, por lo menos a mí me dio otras armas. El contacto con la naturaleza, por ejemplo. O la aventura.

LUCRECIA MARTEL: ¿Qué tipo de aventuras? ¿Amorosas? Mis aventuras de niña eran muy estúpidas.

LEILA GUERRIERO: Las mías eran aventuras imaginarias. Leía a *Nippur*, al *Corto Maltés*. Vos, Lucrecia, cazabas, ¿no? ¿Y pescabas?

LUCRECIA MARTEL: A los 15 años fue el último episodio de crueldad... Las lecturas sí las compartimos. Lo que creo es que hay una sensación, que básicamente se difunde desde Buenos Aires, de que todo sucede allí. Y quizás eso puede haber sido así en la época en la que no había formas virtuales de compartir información. Pero lo que tiene de interesante el hecho de haber surgido de la periferia del epicentro cultural argentino es que no tuvimos la presión de la tendencia universal-mundial-global. Estábamos lejos de eso. Ni sabíamos cuál era la tendencia. En cambio en Buenos Aires desde muy jóvenes saben lo que está de moda y cuál es la tendencia de la conversación. Siento que no haber estado en eso es algo positivo. Y cada vez más es en la periferia donde nos vamos a poder sustraer de las tendencias inútiles de pensamiento y de observación sobre las cosas. Desde más lejos podés elaborar una mirada un poco más amplia.

MARTEL: "CADA VEZ MÁS ES EN LA PERIFERIA DONDE NOS VAMOS A PODER SUSTRAR DE LAS TENDENCIAS

INÚTILES DE PENSAMIENTO Y DE OBSERVACIÓN SOBRE LAS COSAS".

LEILA GUERRIERO: Vos venís de una provincia del norte como Salta y tenés las dos experiencias, la de Salta y la de Buenos Aires, a la que se suma después una mucho más mundana cuando empezás a viajar. No me siento una persona porteña; no me siento ni siquiera una habitante del todo de la provincia de Buenos Aires. Soy como una especie de satélite que ronda en su propia órbita, sin entrar del todo en los discursos de las modas.



Foto: Cinemateca Uruguaya

LUCRECIA MARTEL: En mi caso, viví muchos años en Buenos Aires y ahora volví a Salta. Todos esos años sabía que eran pasajeros. Es una ciudad muy infinita. Pero lo fascinante no es lo que la ciudad cree que es fascinante: es la propia periferia de Buenos Aires lo más atractivo. El conglomerado de esa población que fue migrando del resto

del país a Buenos Aires y armó una especie de sopa extraña. Hay una página de Instagram muy buena que a veces miro, no sé si la conocés...

LEILA GUERRIERO: No tengo Instagram ni otras redes sociales...

LUCRECIA MARTEL: Yo tengo una cuenta trucha que uso justamente para ver estas cosas. El perfil se llama [@TheWalkingConurban](#). Habla de la periferia de Buenos Aires con fotos e imágenes y es espectacular. Esa es la experiencia de aventura de la ciudad para mí.

GUERRIERO: "LA PRIMERA VEZ VIAJAMOS EN UN CAMIÓN QUE USABA MI PAPÁ PARA EL TRABAJO EN EL QUE SE TRANSPORTABA ÁCIDO MURIÁTICO. LLEVÁBAMOS LOS COLCHONES DE NUESTRAS CAMAS EN EL CAMIÓN Y ASÍ VIAJAMOS A LA PATAGONIA, A LAS CATARATAS DEL IGUAZÚ".

LEILA GUERRIERO: En mi caso, la aventura estaba puesta en acto, no sé si tanto en mí. Lo máximo que hice fue obligar a mi abuela a hacerme un parche de pirata y lo usaba cuando iba a su casa. Con mi familia nos íbamos mucho de viaje en los años setenta y ochenta. Conocimos lugares muy extravagantes de la Argentina, íbamos mucho al norte, a Salta y Jujuy, en vehículos absurdos. La primera vez viajamos en un camión que usaba mi papá para el trabajo en el que se transportaba ácido muriático. Llevábamos los colchones de nuestras camas en el camión y así viajamos a la Patagonia, a las Cataratas del Iguazú. Era todo muy precario... Mi papá era muy barbudo en plena dictadura, y llevaba armas para cazar sin permiso de

portación. Bueno, ahora que lo pienso, sí eran aventuras. Peligros que corría una pareja joven con hijos que le seguían la corriente.

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Ya que hablamos de las experiencias del pasado, quería saber cómo se integra en lo que ustedes hacen lo real y lo imaginario. Cómo aparece ese cruce en la obra de ambas.

LUCRECIA MARTEL: No sé bien. A veces uno se da cuenta de las cosas cuando ya están hechas. Me di cuenta de lo que pensaba sobre el cine después de hacer *La ciénaga* (2001). Una pequeña ventaja que tiene la ignorancia cuando uno no ha estudiado es que tenés menos preconceptos. Entonces eso, y no una audacia inventiva, te lleva a hacer las cosas como creés que hay que hacerlas y aparecen cuestiones interesantes. Si hubiera tenido el peso del lenguaje académico del cine, quizás me hubiera costado más ese proceso.

Después de mi primera película, me di cuenta de que la operación de construcción que uno hace en el cine es casi la inversa a la que te obliga la realidad para dudar de ella. A mí me cuesta mucho considerar al cine como una carrera, porque en mi caso ha sido una experiencia de relacionarme con otros y con el mundo. Cuando uno construye todo (elegís el lugar, pensás lo que los personajes tienen que decir, creás un microuniverso con una cantidad muy finita de materiales), te das cuenta, en ese trabajo, que la realidad no es muy distinta que eso. Solo que los modos en los que se construye lo real, la realidad objetiva, no tienen la cualidad autónoma de la voluntad humana. No es que la realidad existe por un orden divino. Bueno, quienes creen en Dios sí piensan que responden a un orden. Pero cuando uno ya dejó de creer, se vuelve muy evidente que el orden de lo que nos rodea

depende muchísimo de nosotros. Y eso te devuelve una potencia política. Solamente haría falta un consenso bastante grande para transformar las cosas, ¿no? ¿Y cómo era la pregunta?

MARTEL: "NO ES QUE LA REALIDAD EXISTE POR UN ORDEN DIVINO. (...) EL ORDEN DE LO QUE NOS RODEA DEPENDE MUCHÍSIMO DE NOSOTROS. Y ESO TE DEVUELVE UNA POTENCIA POLÍTICA".

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Era sobre la conjugación entre lo real y lo imaginativo.

LUCRECIA MARTEL: Eso: lo que me confirmó la poca experiencia de mis pocas películas es algo en torno a lo percibido y a lo que se construye. Y ahora con este proceso tan largo de trabajo en el documental que estoy haciendo -que es lo más ambicioso y lo más difícil que he encarado-, confirmo que es así. Lo real es un acuerdo que podemos desandar. No hay que resignarse a lo que sucede. Colectivamente podríamos no resignarnos. Es muy difícil cambiar las cosas de a uno.

LEILA GUERRIERO: El otro día me mandaron un mail preguntándome si ponían periodista y escritora en mi biografía. Y les dije que no, que ponga solo periodista, porque no escribo novelas ni cuentos. No me gusta alimentar ese equívoco. En mi caso, leo mucha más ficción que no ficción. Leo setenta veces más ficción que no ficción, y miro más películas de lo que podríamos llamar ficción que documentales. El alimento y el combustible lo saco de ahí. Pero a la hora de hacer lo mío, elijo hacer no ficción. Y no sabemos bien cómo llamarlo: crónica, periodismo narrativo (pero ¿qué sería un periodismo no

narrativo? ¿algo que no narra nada?).

LUCRECIA: ¡Eso es leer el diario ahora! No hay ninguna narrativa de nada.

LEILA GUERRIERO: Hay medios y medios... Hay algunos en los que a los periodistas les pagan un plus por cierta cantidad de clics. Las notas se han transformado en carnadas.

LUCRECIA MARTEL: Y caemos. ¡Siempre caigo y cliqueo! Cada vez que leo un titular que dice que Messi se separó de Antonela, entro desesperada a ver qué pasó. ¡Por Dios que esa familia se mantenga en pie! ¡Es lo único que nos queda! Que sigan adelante.

LEILA GUERRIERO: Yo en general no hago clic ahí. Odio cuando dicen en el título "Quién es ahora el nuevo millonario que se compró tal isla". Y después entrás a la nota y no hay millonario, ni isla, ni se compró nada.

[...]

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Es difícil hablar de los procesos creativos y tener claro cómo son. Pero como ustedes dan talleres y charlas, quería preguntarles qué cosas se pueden enseñar a partir de la experiencia propia a los alumnos y qué les parece que no se puede enseñar.

MARTEL: "HAY UN PROBLEMA QUE SE DISCUTIÓ MUCHÍSIMO EN LOS ÚLTIMOS AÑOS Y NO SE LLEGÓ A NINGUNA CONCLUSIÓN, Y ES LA DIFERENCIA ENTRE FICCIÓN Y NO FICCIÓN".

LUCRECIA MARTEL: En mi caso, utilizo la situación de taller como recurso económico. No tengo ninguna virtud de maestra en el sentido de que un maestro sigue a sus alumnos y le preocupa el proceso. Además tiene paciencia. Me aburre enormemente hablar de mis películas, pero lo que hago muchas veces es contar los procesos para llegar a las cosas. No hablo de las películas, sino de los procesos, que sí me parecen interesantes. Siempre deseo que les sirva de algo, pero no siento que tenga el estatus moral de la maestría. Es mucho más abnegada la gente que enseña. Cuando voy a dar una charla o taller, después a esas personas no las vuelvo a ver, y esa no es la actitud del maestro, por eso me da un poco de reparo. Una llega ya con un lugar de legitimación a dar esas charlas y me parece un poco injusto.



Foto: Cinemateca Uruguay

Pero respecto de lo que decías hace un rato: hay un problema que se discutió muchísimo en los últimos años y

no se llegó a ninguna conclusión, y es la diferencia entre ficción y no ficción. Ahora estoy haciendo un documental que surge de mi voluntad de conocer lo que pasó con un crimen, y muy rápidamente te das cuenta de que la palabra documento encierra una paradoja que es tan profunda que hace que se vuelva ridícula la distinción entre ficción y no ficción. Parte del trabajo para la película implicó una investigación histórica muy difícil, porque es muy complejo encontrar documentos históricos sobre cosas relativas a comunidades indígenas; lo propio de la colonia fue justamente no registrar esa historia, entonces hay que hacer una lectura oblicua de los documentos. Y el documento, después de haber leído tantos de siglos distintos, es exactamente la invención del hecho. En el documento se inventa, se define, se fija, de acuerdo a los intereses de quien prevalece, un modo de percibir lo que pasó. Y eso se parece mucho al cine, porque la hojita del documento que tiene dos dimensiones borra la escena tridimensional sonora, física, espacial de lo que sucedió para que ese documento aparezca. Toda nuestra historia está ficcionalizada de una manera atroz: ni siquiera es una ficción que se ha hecho con un propósito de entretenimiento, no, es una historia sin curiosidad, con un terrible desprecio. Si uno sigue la historia de la colonia hasta el pasaje al Estado nacional, lo único que aglutina a la argentinidad es el desprecio por el indio. Nada nos constituyó como nación salvo el enorme desprecio por el indio... Y en la clase dominante no hay ruptura entre la colonia y la historia del Estado nacional. Por supuesto que hay cambios y mutaciones, pero no rupturas respecto de esa entidad. No sé si ustedes en Uruguay tuvieron oportunidad de leer libros de historia argentina, pero nuestro lugar de enunciación está siempre como recién bajado de los barcos, mirando hacia el interior del territorio como lo desconocido. Las únicas categorías y

pensamientos con los cuales se puede observar eso vienen de Europa... (y ahora vienen de Miami). Entonces, lo que está ausente en nuestra historia marca completamente su carácter de ficción y se complementa con toda la *monumentalia* que hay en las plazas. Es el discurso de ficción más poderoso al que he tenido acceso. No solamente lo leí en los papeles y los libros, sino que los libros están basados en documentos, que son ya una invención de los hechos, y todos los monumentos de nuestra nación argentina corroboran eso. Es la operación de ficción más extraordinaria, hecha con el propósito narrativo más mezquino que pudiéramos haber imaginado, que es la desposesión, la usurpación, el sometimiento.

GUERRIERO: "CUANDO VOY A VER A ALGUIEN SOBRE QUIEN VOY A TRABAJAR, EL PRIMER DEBER INCONSCIENTE ES TENER SOSPECHAS SOBRE LA LEYENDA QUE CUENTA ESA PERSONA".

LEILA GUERRIERO: Estoy de acuerdo con lo que decís de la ficción argentina, pero justamente creo que lo que estás haciendo con el documental es clave. La mirada de alguien que viene de la no ficción es la de la sospecha sobre esa ficción construida. Cuando voy a ver a alguien sobre quien voy a trabajar, el primer deber inconsciente es tener sospechas sobre la leyenda que cuenta esa persona. Por eso digo que, cuando empezás a mirar de cerca, las máscaras no se sostienen durante mucho tiempo. Para el libro que acabo de terminar, hice ochenta y cinco entrevistas, estuve dos años y medio observando a la persona, y así y todo hay un punto ciego al que no accedés nunca. Pero creo que justamente es en la mirada donde se da la discusión acerca de esa ficción. En principio, cuando

uno se mete con un artefacto de no ficción, lo que intenta realmente es desmontar eso.

A comienzos de año estuve un mes y medio, casi dos, en la casa española donde Truman Capote escribió *A sangre fría*, y fue muy patético y divertido y muy cínico desmontar todas las leyendas que había en ese pueblo sobre lo que había hecho o dejado de hacer Capote en su residencia allí. Miré de cerca la vida de Capote comparando cartas y entrevistas. Hay cosas que no encontré, y me pareció que la gran biografía de Capote, que es la de Gerard Clarke, tiene muchísimas cosas que no están ni siquiera mencionadas en relación con sus enormes contradicciones y sus enormes miserias... ¡Vivió seis años esperando que ahorcaran a dos tipos para poder terminar su libro! Eso tiene un costo psíquico importantísimo. Cuando uno intenta mirar más allá del relato más o menos oficial de una persona o de un grupo, aparecen otras cosas. Pero siempre va a estar la mirada propia. Ojalá uno pudiera desvestirse hasta de la propia mirada.

En cuanto a lo de los talleres, si tuviera que responder a tu pregunta brevemente, diría que lo que no se puede enseñar es el talento. Doy dos talleres y me encargo de su curaduría: elijo muy bien a la gente que entra y me encantan esos dos grupos. Uno empezó en la pandemia, y el otro viene desde el año 2010 y se va renovando. El talento no se puede enseñar en absoluto y es muy triste ver a una persona que quiere hacer algo y no tiene talento para hacerlo. A veces doy clases en másters y pienso "¿cómo esta persona está acá?". Pero trato de ser bondadosa, y que sea la vida la se encargue de demostrarles que no están en su lugar. Tampoco les miento. Si tuviera que ser una profesora que va todas las semanas a dar clase, me hubiera suicidado hace muchos años.

LUCRECIA MARTEL: Yo pediría carpeta médica y no iría nunca... Y cobraría igual.

LEILA GUERRIERO: A mí ese rol no me gusta. Tampoco me gusta dar clase para gente que no escogés vos. A veces hay deslumbramientos importantes, y es un placer infinito conocer gente increíble en grupos desconocidos. Pero lo único que se puede hacer en esas situaciones es transmitir una especie de euforia o entusiasmo a través de distintas técnicas: trabajar la escritura, mostrar el trabajo de otros, revisar el propio, exhibir las tripas, contar hasta donde se pueda cómo lo hiciste.

GUERRIERO: "¿POR QUÉ ESCRIBE UNO? EN PARTE, PARA VENCER UNA RESISTENCIA. LA ESCRITURA SE RESISTE, Y COMO CON LA RESISTENCIA AMOROSA, UNO QUIERE VENCERLA."

Me gusta mucho en los grupos que coordino ver con el paso del tiempo cómo las voces se transforman y adquieren carácter. La finalidad es que logren tener una especie de hiperconciencia de lo que significa la escritura y la entrega que eso implica, y el problemón en el que te metés cuando querés hacer cine o querés escribir. Buena parte de eso consiste en tratar de que la gente no se desespere ante lo que hace siempre. ¿Por qué escribe uno? En parte, para vencer una resistencia. La escritura se resiste, y como con la resistencia amorosa, uno quiere vencerla. Acompañar a la gente en el proceso de bancar la resistencia de la escritura me parece una cosa súper excitante. Pero elijo muy bien a quiénes acompañar. Doy taller dos veces por semana y me da placer ver cómo esa gente crece y brilla, y empieza a publicar en más lugares,

y cómo la escritura se abre paso. Pero no soy para nada una maestra abnegada, y si alguien me manda un texto para que se lo revise por fuera del taller, no lo hago ni loca.

[...]

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Me parece interesante saber en esos procesos creativos qué lugar ocupa la experimentación, el estudio, el trabajo, y la inspiración. Cómo se balancean esos cuatro elementos –quizás haya más– para llegar a terminar una obra.

MARTEL: "TENEMOS QUE TRATAR DE RECUPERAR ESA CURIOSIDAD DE LA INFANCIA, CUANDO NO TENÍAMOS NINGÚN PROBLEMA EN IR A ESPIAR CUALQUIER SITUACIÓN Y LO ÚNICO QUE HABÍA QUE EVITAR ERA SER DESCUBIERTO. ESE ES UN SENDERO IMPORTANTE".

LUCRECIA MARTEL: La inspiración no la conozco, no sé qué es. Dudo mucho también del talento. Entiendo a lo que se refiere Leila, pero me parece que la única cosa que uno puede señalarle a alguien para abrirle camino es una profunda curiosidad que supere cualquier moral. Si vos tenés una curiosidad que se somete a una moral de cualquier índole, con la que más podamos estar de acuerdo o con la que menos, la curiosidad se transforma en otra cosa. Tenemos que tratar de recuperar la curiosidad. Esa curiosidad de la infancia, cuando no teníamos ningún problema en ir a espiar cualquier situación y lo único que había que evitar era ser descubierto. Ese es un sendero importante.

Y por otro lado, tener presente que las ideas no aparecen rápidamente. Hay que dar vueltas sobre las cosas. Hay algo de lo que vos decías, Leila, del lenguaje, que es que estamos tan sometidos al lenguaje para pensar, que es muy difícil sustraerse de eso. Vos estás entrenada, y quizás podés destruir con las propias palabras la estructura que construye el lenguaje. Pero les doy un ejemplo de esto en lo que estoy trabajando.

En la historia argentina hay mil frases y oraciones simples de este estilo: “El capitán Sotomayor recibió en encomienda cuatrocientos indios colalao”. Y entonces es inevitable, sobre todo cuando sos más joven, pensar que Sotomayor recibió a esos indios y les hizo hacer lo que quiso. La estatura ciclópea del capitán Sotomayor crece frente a cuatrocientos boludos que parece que obedecen cualquier cosa. La oración parece decir eso. ¿Y qué significa? Que le das una entidad suprahumana a una identidad con nombre y apellido, y a una identidad colectiva le das una disminución de potencia. Y esto no se resuelve ni con las armas, ni los caballos, ni con todas las explicaciones que nos damos. En esas oraciones que parecen bastante inocentes ya hay una estructura de poder que se instaure de una manera muy delicada y sofisticada en la mente. Hay toda una posibilidad de historiar de parte de los funcionarios y sus genealogías familiares -que casualmente son los que detentan el poder y poseen la tierra-, y una imposibilidad de hacer eso desde el otro lado. El lenguaje es un instrumento muy afilado de *statu quo*, y más cuando una sola lengua se impone en un continente lleno de lenguas...

En el cine, cuando escribís un guion, también corrés ese riesgo permanentemente. El guion, que es un instrumento que nos sirve mucho, se imprime con caracteres fijos y ahí se pierden los matices del uso de la lengua, las tonalidades. Es un manual escrito que a mí me resulta muy útil, pero al que tenés que atacar para llevarlo a lo

audiovisual, porque el orden de la palabra escrita no es el orden de la materia audiovisual sonora. Cuando una película no me gusta, es porque veo que el orden de la lengua se impuso sobre la imagen y el sonido. Es una lucha rara, porque, como decía Heidegger: “En lo que nos pierde está lo que nos salva”. Tengo que estar muy atenta y hacer el ejercicio de no resignarme, pensar siempre que hay una capa más a la que todavía no llegaste.

LEILA GUERRIERO: Cuando mencionabas lo del capitán Sotomayor, me acordaba de una cosa que me pasó en la investigación de este último libro. Suelo estar particularmente atenta a las cuestiones semánticas, que son siempre reveladoras. Y se me transformó en una cosa que a veces empiezo a subrayar mucho en los textos: comparar lo que dijo alguien en un juicio en 2010 con lo que dijo en ese mismo juicio diez años después, cosas así. Y en esta investigación tan larga, que es el perfil de una ex militante montonera que fue secuestrada durante la dictadura en los años setenta y trasladada a la ESMA, quise entrevistar a un hombre que estuvo secuestrado en el mismo centro clandestino, que compartió con ella una situación muy aterradora, y que en los juicios había hecho declaraciones bastante desafortunadas sobre lo que había pasado. La respuesta de esta persona cuando le pedí una entrevista para hablar de tal otra fue: “Si usted ya está en contacto con ella, no hay nadie mejor para contar/interpretar su historia”. Y en ese contar/interpretar me dijo todo. Sin ser confrontativa, que no es mi idea, subrayo eso. Esas pequeñas perforaciones en el lenguaje empiezan primero con una mirada de rayos X sobre lo que dice la gente, y después en mi caso pasan a lo escrito. Me gusta mucho detenerme ahí, en las contradicciones, y cuando se deslizan esas cosas muy severas o muy graves, decirle al lector: dése cuenta de esto.



Foto: Cinemateca Uruguaya

GUERRIERO: "CREO QUE UNO ESCRIBE PARA VENCER LA RESISTENCIA, Y TAMBIÉN PARA VOLVER A VIVIR ALGUNA VEZ EN ESA ESPECIE DE TÚNEL DE NO-TIEMPO EN EL CUAL LLEGA TODO JUNTO, TODO SE ALINEA EN UNA ESPECIE DE TRANCE, Y UNO PUEDE ESCRIBIR EN EL MUNDO PERO FUERA DEL MUNDO".

Y en cuanto a esas palabras como inspiración... Yo sí creo en la inspiración, pero si una va a esperar ese estado para escribir, haría solo tres cosas en la vida y ya. Escribís dos páginas y te morís. Me parece que se trata más del trabajo, de la disciplina -que no es una palabra que me parezca fea en el sentido de sentarse frente a la pantalla a convocar eso que tiene que pasar-, de ponerle cabeza.

Escribo una columna en un diario y puedo estar una semana pensando en eso solamente. Las ideas cuestan, uno no puede mantener siempre un gran nivel. A veces algo bueno pasa, pero no siempre. Creo que uno escribe para vencer la resistencia, y también para volver a vivir alguna vez en esa especie de túnel de no-tiempo en el cual llega todo junto, todo se alinea en una especie de trance, y uno puede escribir en el mundo pero fuera del mundo. Si me levanto a la mañana y no tengo ganas de volver a leer el texto que dejé ayer ahí en la computadora con entusiasmo para llegar a determinada parte y decir “qué gozo, voy a volver a pasar por ahí”, quiere decir que algo está mal. Si la musiquita no suena, es que algo está mal. Barthes decía algo así como: “Usted tiene que desearme, y la prueba del deseo es su texto”. Yo quiero hacer un texto que desee al lector, que lo quiera devorar de alguna manera. Y eso no es una cuestión de inspiración nada más, es una cuestión de insistencia y persistencia. Hay maneras de convocar cierto estado de escritura, que tienen que ver con herramientas a las que acudo. Ver determinada escena de una película, escuchar determinada música. Así como un pintor prepara su tela para trabajar, la escritura para mí empieza antes de la escritura. Reservo una parcela de tiempo para trabajar en la escritura, en la espera del problema y en la espera del éxtasis. Solo por volver a ese estado de cierta gracia hago todo lo que hago.

Los primeros momentos son horribles, uno se siente muy imbécil. Cuando alguien dice “no me sale”, lo que está pensando es que no le va a salir nunca más. A veces me siento como una persona de 13 años que se enamora siempre del tipo equivocado y nunca aprende de esa situación... Me parece que hay un punto ahí, en un momento del texto, en que sí empieza a ser materia entendida. Por volver a pasar por esa situación es que uno escribe. Como decía Walsh: “La literatura es un avance

trabajoso a través de la propia estupidez”.

LUCRECIA MARTEL: El gran problema es que todo lo que te han enseñado, la intención esforzada de los padres para que tengamos una buena educación, resulta ser también un impedimento. Entonces, sin ofenderlos, tenés también que destruir todo el tiempo esa educación para acceder a alguna otra cosa.

Me acuerdo que tenía una amiga alemana de la clase obrera que una vez se puso a llorar porque sus padres nunca le habían dado educación católica. Me decía entre sollozos: “No pude luchar contra nada”. Lo bueno cuando tenés una educación con la que te peleás es que sentís que estás en una batalla. Y ella la que tenía que dar era contra el mundo obrero... terrible batalla.

[...]

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Tengo otra pregunta que han mandado y que es muy amplia. Dice así: ¿Cómo se entreteje el vínculo entre palabra e imagen? ¿Qué papel juega el lenguaje en la creación cinematográfica y cuál la imagen en la literatura?

GUERRIERO: "ME HA PASADO DE IR A VER UNA PELÍCULA DETERMINADA, Y VER UN MANEJO DE LA CÁMARA O DE LA NARRACIÓN Y DECIR: ESO LO QUIERO HACER EN UNA CRÓNICA".

LUCRECIA MARTEL: ¿La imagen te funciona de alguna manera, Leila?

LEILA GUERRIERO: Sí, muchísimo. Si le tengo que explicar qué es lo que hago a una persona que no es del medio,

digo que es un documental pero escrito. Literalmente. Recojo cosas de la realidad (escenas, entrevistas), y después con eso hago un montaje escrito, una selección, una edición, con las mismas operaciones, casi, que puedo apreciar a grandes rasgos en el cine: fundidos a negro, primeros planos, contrapicados, cámara cenital.

Me ha pasado de ir a ver una película determinada, y ver un manejo de la cámara o de la narración y decir: eso lo quiero hacer en una crónica. Lo que pasa es que después tenés que encontrar los recursos exactos. Le pongo mucho empeño a que la escritura sea súper visual: la descripción, la escenografía. Y tengo mucho cuidado con la manera de hacer que una escena rezume determinado clima, tenga una textura más amarga, más tierna o más dulce, todo eso con palabras. El cine fue mi alimento principal.

LUCRECIA MARTEL: Es posible distinguir eso en tus columnas, en tus textos... Yo tengo el problema contrario, porque trato de encuadrar de forma tal que el espectador no arme demasiado rápido una palabra o sentencia. A veces puede parecer caprichoso ("¡Qué se hace la rara!", dirán), pero en realidad es para que no se establezca el lenguaje en la imagen tan velozmente. Por ejemplo, en los diálogos, me interesa que no todo sea entendible. Nosotros tenemos una habilidad extraordinaria para escuchar poco y lograr pescar qué dice el otro, porque las condiciones de la ciudad no nos permiten escuchar con nitidez, porque el aire no te alcanza para decir las vocales completas, por todos los accidentes del habla. Y esa pericia se pierde cuando uno hace una película, como si nos olvidáramos de la complejidad sonora y simplificáramos yendo al trazo grueso.

MARTEL: "ESTAMOS EN LA ERA DEL IMPERIO DEL ARGUMENTO, QUE ES UNA SUCESIÓN DE CAUSAS Y CONSECUENCIAS QUE OBLIGAN A UNA ORGANIZACIÓN MUY PRECISA DEL LENGUAJE. Y EL CINE ES ANTE TODO UNA EXPERIENCIA FÍSICA..."

La imagen se ha impuesto. Creo que estamos en un proceso distinto con toda la cuestión generativa de las imágenes. Ahora se está pareciendo más al tratamiento del sonido en el cine, porque podés generar cualquier superposición de cosas. Puedo agarrar un sonido, filtrarlo y repetirlo hasta hacerlo parecer un terremoto. Con el encuadre es muy fácil establecer oraciones. Y además tenemos una cosa muy tonta en el cine, que es que el argumento siempre prevalece. El argumento es la parte de lo audiovisual que más se puede comercializar, la que más sirve a la industria. Lo digo con todo respeto a la industria, porque para mí comercializar no es un problema, pero sí esa forma de comercializar, que empobrece mucho. Estamos en la era del imperio del argumento, que es una sucesión de causas y consecuencias que obligan a una organización muy precisa del lenguaje. Y el cine es ante todo una experiencia física... A Kaurismäki le gusta trabajar mucho con el encuadre. Filma a dos personas sentadas en la mesa de un restaurante, pero se detiene un tiempo inusitado en eso, y ahí ya genera otra cosa.

En muchas películas, ciertas tomas se hacen para establecer espacios de tranquilidad para el espectador. Esos espacios significan palabras, y las palabras abren redes de sentido para que creas que estás entendiendo. Encuadrar de una manera que no permita la fácil comprensión del espacio a mí me da tiempo. Me da unos segundos para que aparezca otra cosa.

¿Viste que en las películas cuando pasa algo emocional se encuadra la cabeza? Como si la cabeza fuera el único lugar donde se expresan las emociones. ¿Y esa tontera de que los ojos son las ventanas del alma? Entonces hay un exceso de ojos en el cine, y el resto del cuerpo pareciera que no expresa tanto. Para esta película documental que estoy haciendo, tengo doscientas horas de grabación de un juicio. Las estamos viendo y revisando muchas veces, y me doy cuenta de cuán elocuente es el cuerpo. Todo ese organismo educado para ser correcto, que hace esfuerzos por decir lo que no es verdad, lo que no pasó, lo que en su conciencia sabe que no sucedió para trastocar la perspectiva... ¡Es muy impresionante! Si solo nos quedamos con los lugares comunes, terminamos no expresando nada. No generamos la posibilidad de un destello que nos permita ver otra cosa.

Este diálogo es un fragmento del original. Puedes leerlo en el libro *Un destino común. Intervenciones y conversaciones*, de Lucrecia Martel, editado en Caja Negra

UN DESTINO COMÚN

Intervenciones públicas
y conversaciones



LUCRECIA MARTEL

CAJA
NEGRA

LUCRECIA MARTEL

Nació en 1966 en Salta, Argentina. Es directora, guionista y productora de cine. En 2001 estrenó su ópera prima, *La ciénaga*, a la que le siguieron *La niña santa* en 2004, *La mujer sin cabeza* en 2008, *Zama* en 2017 y el mediodimetrage *Terminal Norte* en 2021, películas que han sido proyectadas en Harvard, el MoMA, el Lincoln Center, el Tate Museum de Londres y el Centre Pompidou, que en 2024 publicó un volumen sobre su obra. Imparte clases y talleres sobre sonido y narrativa cinematográfica. Vive entre Salta y Buenos Aires.

LEILA GUERRIERO

Periodista. Colabora en diversos medios de América Latina y Europa: *La Nación* y *Rolling Stone* (Argentina), *Piauí* (Brasil), *El País* (España), *L'Internazionale* (Italia), *Granta* (Reino Unido)... Editora de la revista *Gatopardo*, ha publicado *Los suicidas del fin del mundo*, *Una historia sencilla*, *Plano americano*, *Opus Gelber. Retrato de un pianista*, *La otra guerra*, *Zona de obras*, *La llamada* y *La dificultad del fantasma. Truman Capote en la Costa Brava*, todos ellos en Anagrama. Entre sus numerosos premios está el Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI, el Manuel Vázquez Montalbán al Periodismo Cultural y Político y, en 2025, el BBK Gutun Zuria Bilbao. Su obra han sido traducida al inglés, francés, italiano, alemán, portugués, sueco y polaco, entre otros.

Foto: Alejandra López